



## Vozes alienígenas:

# viagem de um homem trans do século XX na estética dos cantores emasculados (*castrati*)<sup>1</sup>

Egon Botteghi<sup>234</sup>

**RESUMO:** Por vontade do papa Sisto V, no final do século XVI, as mulheres foram proibidas de se apresentar nas peças teatrais e, em territórios eclesiásticos, de cantar durante as funções litúrgicas. Por quase três séculos, a cena do *belcanto* italiano foi dominada pelos cantores *castrati*, homens cisgêneros que foram castrados antes de ocorrer a mudança de voz, com a finalidade de manter sua capacidade de cantar com um registro agudo, compensando a falta de mulheres nos palcos e nas igrejas. Embora nessa prática não houvesse a vontade de criar um “terceiro sexo”, o grande sucesso desses cantores, além das inquestionáveis habilidades vocais, estava fortemente ligado à perturbação de gênero que causavam na plateia. Neste artigo, por meio de meu olhar particular de homem transexual, ativista, erudito e cantor pelo prazer (amador) do repertório barroco, procuro expor os pontos de convergência entre o uso da voz e dos corpos dos cantores *castrati* e o dos transexuais de nosso tempo, para refletir sobre algumas questões de gênero na música, também para trazer a reflexão para quem, hoje, acredita que eles sejam os herdeiros desses artistas quase mitológicos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Música. Barroco. Questões de gênero. *Castrati*. Transgênero.

**Abstract:** By Pope Sixtus V's will, starting at the end of the 16<sup>th</sup> Century, women in the Papal States were prohibited from performing in theaters and from singing during liturgy. For almost three centuries, the Italian singing scene was dominated by the *castrati*, cisgender men who had been castrated before their voices changed with adulthood, as to maintain their capacity to sing the highest notes, compensating for the absence of women in theaters and churches. Even though at the root of this practice there wasn't the intent to create a third sex, the huge success of these singers, apart from their undeniable vocal ability, was closely tied to the perturbation of gender they would instill in the audience. In this study, through my peculiar point of view as a transgender man, activist, scholar and baroque singer, I highlight the convergence point between the fruition of bodies and *castrati* voices and those of present day trans individuals. I also reflect on some gender matters in music, starting with the question of who is to be regarded as the modern heir of those almost mythological artists.

**Keywords:** Music. Baroque. Gender issues. *Castrati*. Transgender.

**Resumen:** Por voluntad del papa Sixto, a fines del siglo XVI, a las mujeres se les prohibió actuar en representaciones teatrales y, en territorios eclesiásticos, cantar durante las funciones litúrgicas. Durante casi tres siglos, la escena del “*belcanto*” italiano estuvo dominada por cantantes *castrati*, hombres cisgénero que fueron castrados antes de que la voz cambiara, a fin de mantener su habilidad para cantar con un registro agudo, compensando la falta de mujeres en el escenario y en las iglesias. Aunque en esta práctica no hubo deseo de crear un “tercer sexo”, el gran éxito de estos cantantes, más allá de las habilidades vocales incuestionables, estuvo fuertemente relacionado con la perturbación de género que causaron en la audiencia. En este artículo, por medio de mi mirada particular de un hombre transexual, activista, erudito y cantante por el placer (aficionado) del repertorio barroco, busco exponer los puntos de convergencia entre el uso de la voz y los cuerpos de los cantantes *castrati* y los transexuales de nuestro tiempo, para reflexionar sobre algunos temas de género en la música, y también para reflexionar a quienes hoy creen que son los herederos de estos artistas casi mitológicos.

**Palabras clave:** Música. Barroco. Cuestiones de género. *Castrati*. Transgénero.

<sup>1</sup> Este texto foi publicado, originalmente em língua italiana, na revista *Whatever*, v. 1, p. 2015-223, 2018. Disponível em: <http://cirque.unipi.it/2017conference/performances/>. Acesso em: 10 jun. 2018.

<sup>2</sup> Pesquisador independente, homem transexual.

<sup>3</sup> Texto traduzido por Lorenzo Scremin. Doutorando em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA). Membro do grupo de pesquisa *Ecus: Espetáculos Culturais e Sociedade* da UFBA; bolsista pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Mestre pela *Scienze dello Spettacolo e della Produzione Multimediale* pela Università Ca' Foscari Venezia. E-mail: [lorenzo.scremin@gmail.com](mailto:lorenzo.scremin@gmail.com)

<sup>4</sup> Revisão de tradução por Joice Aglae Brondani. Pós-doutoranda pelo PPGAC-UFBA. Professora da Escola de Teatro e PPGAC da UFBA. E-mail: [joiceaglae@hotmail.com](mailto:joiceaglae@hotmail.com)

Muitos historiadores indicam o início da propagação da castração com o papa Sisto V que, no final do século XVI, proibiu as mulheres de cantar na igreja e de atuar em teatros nos estados pontifícios, interpretando o que foi escrito por São Paulo na Primeira Carta a Coríntios (São Paulo 14, 33-35). De fato, em 1588, Sisto V estabeleceu a presença na Pontifícia Capela Musical Sistina dos *castrati* espanhóis<sup>5</sup> e, dez anos depois, os dois primeiros sopranos italianos, Pietro Paolo Folignate e Girolamo Rossini, foram registrados na instituição.

Reconstruir os eventos históricos e as origens dessa difusão na Europa não é fácil para aqueles que querem fazê-lo além da anedota, sendo que os *castrati* constituíram, por muito tempo, uma vergonha: “um grande número de crianças foram castradas, e isso não aconteceu em um outro continente e nem em tempos antigos, mas na Europa, no coração do cristianismo e no início da modernidade”. (ROSSELLI, 1998, p. 143)

Sempre houve uma tendência a considerar o castrado como algo exótico, que é longo e de cuja mutilação bárbara se pode culpar alguém:

Cada tradição do Ocidente, a partir da Grécia e até os descendentes moçárabe dos *castrati* da Pontifícia Capela Musical Sistina, vê sua criação colocada em lugares distantes daquela em que sua presença é registrada, para a qual em todos os efeitos no mundo clássico eles eram o símbolo de uma corrupção de costumes primorosamente orientais. (SCARLINI, 2008, p. 22)

Significativa é a descrição dada por Amiano Marcelino nas Histórias (século IV d.C.), afirmando que: “[...] vendo este grupo de pessoas mutiladas, ele irá amaldiçoar a memória de Semíramis (a antiga rainha), a primeira a castrar os machos em jovem idade, como para violentar a natureza”. Que melhor combinação de maldição: oriental, contra a natureza e a mulher!

Nessa “geografia da desculpa” (FINUCCI, 2003), os próprios italianos ‘alterizaram’ essa prática, considerando-a um costume oriental que chegou à Itália com os espanhóis que, por sua vez, a herdaram da dominação dos mouros. Desse modo, a Itália se tornou o centro de produção e formação de cantores *castrati*, cada província italiana indicava em outra, o lugar onde a castração foi realmente praticada<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Em 1588, com a bula papal *Cum pro nostri temporale munere*, Sisto V reorganizou o coro de São Pedro a fim de admitir os *castrati* em suas fileiras.

<sup>6</sup> Burney, historiador da música italiana, fala de um viajante inglês que queria reunir informações sobre os centros onde a castração era praticada: em Milão disseram-lhe para ir a Veneza e, chegando em Veneza, o indicaram



Em nosso país, foram a comédia e a ópera cômica que acolheram a figura do castrado, numa chave explicitamente burlesca:

Trata-se de um coro, um hino: todos concordam que, em essência, é uma figura ridícula em muitos aspectos, quase sempre fora de lugar, todos eles atribuem traços de frieza, de desapego, de mania desenfreada por fofoca e conspiração, uma infantilidade irremediável. (SCARLINI, 2008, p. 28)

O parâmetro do desprezo é representado por uma aproximação contínua ao animal, de uma *animalização* direcionada para os cantores *castrati*:

[...] o estigma social é frequentemente dado pelo uso de atributos típicos do reino animal, em um florescimento de comparações avícolas de vários tipos, mas sempre humilhantes (do capão<sup>7</sup> ao rouxinol) onde o substantivo animal é usado com muita frequência para indicar a irracionalidade e, novamente, o infantilismo dos cantores *castrati*. (SCARLINI, 2008, p. 19)

O público, que no teatro ficou emocionado com seus trilos e garganteios, os discriminaram e os marginalizaram em suas vidas diárias como diferentes. Os músicos cantores eram frequentemente objeto de sátiras e caricaturas, desprezados e chamados de *capões*, *eunucos*, *querubins*, *amaneirados*, *aleijados*, *castrados*, *colhões* e *espadões*. (SOLE, 2008, p. 26-27)

Os *castrati* provocaram reações homofóbicas e foram vítimas de abuso (físico, psicológico e verbal), chamados de *emasculados e não inteiros* e com vários apelidos de origem animal. (FINUCCI, 2003, p. 250)

É interessante, para mim, registrar como alguns desses termos depreciativos ainda são usados hoje na Itália para indicar e abordar mulheres transexuais.

Portanto não é coincidência que, na obra considerada um dos testemunhos simbólicos dos usos e costumes do século XVIII italiano, a autobiografia de Casanova, o autor fala dos *castrati* como de um “miserável recuso da sociedade, ou melhor, uma vítima infeliz de costumes cruéis”. (CASANOVA, 2013)

---

Bolonha. Uma vez em Bolonha, ele foi enviado para Florença e de Florença para Roma, onde disseram que as operações aconteceram em Nápoles. Tudo isso o levou a notar em seu diário que, em todos os casos, a castração, além de ser contra a natureza, também era contra a lei e que os italianos se envergonhavam tanto que cada província colocou a responsabilidade sobre a outra.

<sup>7</sup> N. T.: Capão – substantivo masculino. Animal castrado, que se põe para engordar. Frango castrado para engorda rápida. [Pejorativo] Indivíduo sem coragem; medroso, covarde. Etimologia (origem da palavra “capão”), do latim *capponem*. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/capao/>. Acessado em: 28 jul. 2019.



Os exemplos de descrições grotescas em nossa literatura e na própria música são demasiados; Scarlatti musicou um libreto satírico de Girolamo Gigli, *Dirindina ou o Maestro di Cappella*, onde tudo é tocado no equívoco de uma união improvável entre uma aluna de canto do temido professor de música don Carissimo e um castrado, não por acaso chamado Liscione.

Quando o mestre de música, desvirtuando uma cena que acredita ter visto e pensando que sua aluna está grávida de Liscione, propõe um casamento reparador entre os dois, e eles respondem em dueto:

Dirindina: Pare com isso, eu sou franguinha, mas este par não combina e o ovo nunca o faz.

Liscione: Pare, eu sou um capão, mas este par não combina e o ovo nunca faz<sup>8</sup>.

Outro grande compositor da época, Benedetto Marcello, ironizou sobre o assunto. No *Lamento dei Castrati*, no prefácio da execução, ele escreve:

O primeiro madrigal é cantado pelos tenores e baixos, que anunciam aos *Castrati* uma terrível desgraça. Estes, ao ouvirem o decreto fatal, antes de compreenderem a razão, interrompem com notas muito agudas [...] aludem à razão evangélica pela qual eles devem queimar no fogo eterno, eles não fazem nada além de gritar AHI, quase como se eles estivessem entre as chamas, neste ponto eles permaneceram sem testículos; aludindo-se com as duas semibreves dos Altos, aos testículos que eles perderam<sup>9</sup>.

Em outro *Lamento del Castrado*<sup>10</sup>, dessa vez anônimo, um castrado defende suas *ars amandi*<sup>11</sup> das acusações de impotência difundidas por terceiros, cantando, em um registro de soprano, uma sucessão de alusões ao fato de que, precisamente porque privado dos testículos, o

<sup>8</sup> *La Dirindina*, interlúdios para música, libreto de Girolamo Gigli. Música de Domenico Scarlatti, primeira apresentação em 1715, em Roma.

<sup>9</sup> Segue o texto do madrigal: “Não, aí em cima no Chori asas abençoadas não entram os Castrati! Porque está escrito no local: /– Me fala, me fala, o que está escrito? /– Árvore que não dá fruto, queime na lareira – Ai, ai”. *Lamenti Barocchi*, 1995, v. 2, Solistas da Capela Musical de São Petrônio, direção Sergio Vartolo, Naxos.

<sup>10</sup> “Quando às vezes eu me encontro amante de um semblante feminino, alguém ri e todo mundo vê que eu não tenho pelos no rosto, me consideram como um inerte e impotente, e seguido falam assim de mim: ‘Isso é o amante, ohibò! E o que ele pode fazer quando chega o abraço amoroso sem as duas partes de si mesmo? Então cada um acredita que no reino do Amor faço minha fortuna em vão, sendo que eu não tenho instrumentos [...] por minha fé, não é assim. Não ser inteiro faz com que valha muito mais, já que está em jogo a virtude. Ao cortar o galho de uma planta, o tronco fica maior. [...] Ou como se tem preferência por operar uma chave tão cheia de engenhosidade que abre tudo sem deixar sua marca [...]. Mas já me parece ouvir aqueles que se opõem a mim, aqueles que estão acostumados com armas fracas e mal temperadas! Ou falsa opinião! E quem pode ter uma arma melhor que um espadão? E se alguém diz que eu atiro no vazio, eu respondo que no mundo, por nascimento, por festas e por prazer, os bombardeiros são feitos sem balas” (*Lamenti Barocchi*, cfr. *supra* n. 2).

<sup>11</sup> N. T.: artes de amar.



falo aumenta sua própria potência e se torna mais desejável, tornando-se seguro de gestações indesejadas.

Por outro lado, não há falta de autoironia por parte dos próprios protagonistas que, muitas vezes, falam sobre sua condição jogando com o mesmo registro que seus detratores e a sociedade que ridicularizou sua deficiência.

O *castrato* Filippo Balatri (1676-1756), ativo na corte dos Médici, em suas preciosas memórias, explicou sua origem ao Khan dos Camalucchi, utilizando uma série de metáforas muito interessantes sobre galos/homens, os *norcini*, capazes de gerar e seus ovos/capões:

Começa por me fazer perguntas  
 se sou macho ou fêmea e de onde,  
 se nasce tal pessoa (ou chove)  
 com voz e habilidade para cantar.  
 Confuso fico, então, para dar a resposta:  
 se macho, digo quase uma mentira,  
 fêmea, nem que eu diga que seja,  
 dizer que sou neutro, a vermelhidão me custa.  
 Entretanto, tomado coragem, finalmente respondo  
 que sou macho, toscano, e que se encontram  
 galos pelos meus lados que produzem ovos  
 dos quais os sopranos vieram ao mundo;  
 que os galos são chamados *norcini*  
 que os chocam por muitos dias  
 e que, tendo feito o capão, são os ovos adornados  
 de lisonja, carícias e dinheiro. (BALATRI, 1921, p. 70-71)

Em outro ponto de suas memórias, Balatri confessa, dessa vez sem corar, que ele é neutro e que a sociedade também neutralizou seu nome, chamando-o de *senhora*: “[...] e, sendo eu verdadeiramente neutro, fizeram meu nome hermafrodita escrevendo no início da lista dos bilhetes e dos recibos, Senhora, ou no máximo, Senhora Philippi”. (BALATRI, 1921, p. 23)



Balatri sempre luta contra o constrangimento com ironia, dizendo que ele é um “capão” que rima com “castração”, não para de se autoironizar, até mesmo imaginando a hora de sua morte, em seu goliárdico<sup>12</sup> testamento, quando tenta descrever o sentimento de repulsa, fofoca e mórbida admiração que poderia ter as freiras que recompuseram seu corpo: ele de fato se aposentou em uma ordem monástica, depois de ter viajado por muito tempo em toda a Europa.

Obviamente, dada a sua experiência exemplar na corte dos Medici, o cantor estava bem consciente de ser considerado uma aberração/*freak*.

Ele estava de fato a serviço do grão-duque da Toscana, Cosimo III, que tinha uma grande curiosidade pelo incomum, e, quando enviou o jovem músico em uma missão diplomática à São Petersburgo, pediu em troca pessoas de diferentes espécies para alimentar sua paixão de colecionar esquisitices e raridades.

Acredito que uma imagem simbólica deste *milieu* é a pintura de Anton Domenico Gabbiani (1652-1726), *Retrato de três músicos na corte dos Médici*.

Realmente o quadro traz três músicos no mesmo quadro (um dos quais talvez tenha sido identificado com o *castrato* Francesco Dè Castris) e um servo negro com um papagaio na mão, emblema do exotismo.

Os *castrati*, portanto, compartilham o mesmo espaço, que é oferecido aos olhos dos clientes/usuários, de uma pessoa *racializada* e um animal. Esta é uma chave de leitura para entender seus lugares na sociedade: pessoas que não são mais totalmente pessoas, porque perderam sua virilidade, junto a pessoas que não são pessoas porque são de outra *raça* e são ambos relacionados ao animal, que simboliza qual é o plano de sua existência, isto é, o nível sub-humano e a serviço do prazer do humano.

Mesmo grandes músicos que trabalharam com cantores castrados, estimando-os, deixaram evidências de desprezo por essa condição recorrendo, justamente, à *perda da humanidade*, como pode ser lido em uma carta do padre Giovanni Battista Martini que, escrevendo sobre um castrado que não fez um bom trabalho, diz que demonstra a ignorância típica de seu *status*, tendo perdido sua humanidade com sua castração. (MARTINI, 1888)

---

<sup>12</sup> N. T.: goliárdico faz referência a goliardo que, por sua vez, se refere a Golias, um religioso e jogral da Idade Média com vida desregrada e farsista.





Metastasio, na sua correspondência muito carinhosa com Carlo Broschi, não é incrivelmente livre desse duplo registro, fazendo piadas sobre *castração*, *circuncisão*, brincando sobre a possibilidade de seu correspondente estar grávido e chamando-o, ainda que de maneira carinhosa, de “monstro marinho”. Monstro – *monstrum* –, ou seja, um prodígio, algo que sai do comum, um ser extraordinário.

O castrado era, portanto, um monstro: “monstros, que, como lembra Cícero, foram chamados de *monstrant*, porque eles alertavam e mostravam uma via que não devia ser seguida. (SOLE, 2008, p. 27)

O *topos* do monstro é, portanto, fundamental para entender a sorte dos *castrati*:

Os *castrati*, os divinos *castrati*, foram considerados como metade homem e metade mulher. Sua monstruosidade tinha que ser confinada, mas, ao mesmo tempo exibida, para que houvesse uma função educativa. (SOLE, 2008, p. 27)

Existem muitos elementos que nos levam a pensar que o sucesso dos *castrati* não estava tão ligado à voz, mas ao fato de serem castrados [...] todas as sociedades construídas sobre o gênero masculino, de uma forma ou de outra, precisaram ostentar e representar a castração [...]. Todos os machos vivem com medo constante de que sua virilidade possa ser perdida ou seriamente prejudicada [...]. O medo profundo da castração está nos indivíduos e nas sociedades. As sociedades fundadas na figura masculina vivem um complexo de castração que aparece quando a identidade sexual é ameaçada [...] protegem o falo com todos os meios à sua disposição, porém não podem escapar da castração, uma vez que esta não pode ser eliminada para sempre como um problema masculino, porque esta ameaça está sempre logo depois da esquina e seu medo jamais se cura. (SOLE, 2008, p. 26)

Se as estradas da época estavam cheias de homens com suas genitais danificadas (FINUCCI, 2003, p. 247-248), esse medo era muito real.

A figura do cantor emasculado serviu para sancionar a primazia masculina sobre a fêmea, foi o testemunho vivo daqueles que não se submeteram à autoridade do pai: seu corpo e sua voz representavam a barreira contra o perigo de que o macho pudesse se tornar fêmea. Ao universo que não era do másculo foi deixado um imenso poder, mas ligado à deformidade [...]. Os *castrati* representavam a cobiça, a impureza, a desordem. A fase primordial, dominada pelos instintos e pelo caos, nunca foi superada, na ausência de regras, o homem poderia cair a qualquer momento. Os *castrati* eram tudo o que estava no abismo pronto para ressurgir, para ganhar vantagem sobre o cosmos, eles representavam o possível retorno do homem à desordem, eles eram a personificação da luxúria instintiva e



insaciável [...]. Representavam a ameaça daqueles que poderiam quebrar a ordem social, a ruína irreparável daqueles que não respeitavam as regras. (SOLE, 2008, p. 27)

Obviamente, aqui não se está aderindo à ideia de que a sorte dos *castrati* estaria ligada à importância da função angelical de suas vozes agudas<sup>13</sup>, mas muito mais

a ostentação dos cantores emasculados nos adros das igrejas ou nos palcos, respondia a uma necessidade ideológica da sociedade de representar a castração. O edifício patriarcal sacrificou alguns filhos e os forçou a subir à cena para mostrar que a integridade dos homens poderia ser ameaçada a qualquer momento e que um indivíduo tinha valor, somente se compartilhasse dos ideais e das finalidades do grupo. O castrado era funcional ao sistema, mas também representava a rebelião contra todas as formas de domínio moral, violava leis e ansiava pela independência, derrubava valores culturais e dava vazão a impulsos inibidos, a desejos reprimidos libertados, contrários às normas e vínculos sociais. Os homens [...], por um lado, temiam e criminalizavam os *castrati*, por outro, eram atraídos, porque expressavam desejos proibidos pela sociedade. Os cantores emasculados apareciam como figuras inquietantes e fascinantes, turvas e sublimes, um objeto de desejo e de escárnio. Eram expressões da sexualidade, voluptuosidade, paixões e luxúria que se concretizavam numa dimensão mítica e real. (SOLE, 2008, p. 30)

O autor aqui citado abundantemente fecha essas reflexões em um capítulo de seu livro intitulado *Hermafroditas e travestis*, ambas as palavras rejeitadas até hoje pela comunidade LGBTQI mais radical, afirma claramente que “os cantores emasculados, precursores dos travestis modernos, despertavam uma forte atração sexual”. (SOLE, 2008, p. 30)

Há outros autores que traçam essa ligação entre erotismo, sexo, perturbação e sorte dos *castrati*:

As sátiras contínuas dirigidas à categoria dos *castrati*, no contexto de narrativas literárias, como farsas metateatrais, a proliferação de anedotas e espirituosidades sobre o potencial sexual desses jovens submetidos à castração na adolescência para impedir que o desenvolvimento viril destruísse a assexuada voz de anjos, são todas sinônimos de um interesse licencioso pelo ambíguo e pelo diferente, de uma atração descontrolada e em direção à androginia que eles personificaram, da qual nem mulheres, nem homens sabiam escapar. (BEGHELLI, 2000, p. 132)

<sup>13</sup> Para um exemplo de tratado sobre o significado das vozes agudas nas composições musicais, cf. Miller (1995) e Poizat (1986).





Parece uma verdade muitas vezes silenciada, que a sorte do *castrato* devia ser atribuída, em primeiro lugar, à ambígua carga erótica que este exprimia, mais do que a sua qualidade vocal. (DAOLMI; SENICI, 2000)

Esses autores também se perguntam se as acusações muitas vezes dirigidas aos *castrati*, de fomentar o amor homossexual, não eram “a operação mais simples [...] de tomar o vício como sua causa: ou seja, mover para o *castrato* o foco do vício, preconceito alimentado pela possibilidade de direcionar golpes difamatórios para pessoas que talvez não fossem mais pessoas” (DAOLMI; SENICI, 2000), já que, como vimos, foram *animalizadas e reificadas* e, nesse sentido, ao que me parece, se aproximam das pessoas trans contemporâneas.

Para outros autores, ao contrário, os *castrati* dos séculos XVII e XVIII se viam como homens, e não como sexualmente ambíguos e *hermafroditas*; explicações, segundo eles, que se tornaram populares nas épocas sucessivas.

Eram homens que haviam sacrificado alguma coisa para adquirir outra: “renunciando à puberdade e à progênie, os *castrati* obtiveram a possibilidade de adquirir um requintado nível de competência musical e uma alta especialização profissional”. (FELDMAN, 2015)

É interessante, para mim, notar que Feldman fala desse sacrifício como um *renascimento* que coloca os cantores emasculados em um relacionamento especial com seus criadores (cirurgiões, mestres da música, protetores), assim como algumas pessoas transexuais falam de *renascimento*, uma vez que começam o caminho da transição e mantêm um forte vínculo afetivo sustentando a lembrança dos cirurgiões que as operaram e das cidades onde a operação ocorreu.

Uma coisa, no entanto, é inquestionável: a fruição estética desse repertório está ligada ao eco contínuo de um gênero em um outro e à capacidade de incorporar essa duplicidade sem nunca a dissolver completamente, como veremos quando falarmos do legado que esses intérpretes, agora míticos, nos deixaram.

Assim como na vida real, o legado dos *castrati* constituía um dilema e uma preocupação. Incapazes de terem uma descendência direta, então, também sua herança artística teve, necessariamente, que sofrer ajustes e compromissos, não existindo mais um intérprete com suas características físicas nos dias de hoje.



O médico e musicólogo Gullo (2015) afirma que, hoje, não podem existir herdeiros do *castrati*, do ponto de vista fisiopatológico.

De acordo com sua descrição, um castrado é, para um médico, um indivíduo saudável submetido, em idade pré-puberdade, à ablação dos testículos, o que envolve um hipogonadismo hipergonadotrófico permanente.

O cantor castrado teria sido um sujeito com hipogonadismo induzido na idade pré-puberdade, com o sistema endócrino intacto, selecionado por dotes musicais e submetido a um treinamento desde sua infância: todas características impossíveis de encontrar, ao mesmo tempo, em um intérprete moderno.

Sua puberdade parece não ter sido completamente bloqueada, mas foi dominada por hormônios andrógenos fracos e esse tipo de desenvolvimento não tinha fim.

Por isso que os *castrati* iam em direção a um escurecimento da voz com a idade, e essa capacidade de cantar, mesmo no registro grave, possibilidade que não existe em crianças, era devido ao trabalho dos andrógenos fracos: durante a puberdade, o dimorfismo sexual da laringe se torna evidente, dando escurecimento e força à voz masculina.

Pergunta então, Fussi, fonoaudiólogo especialista no tratamento de cantores, se

aquela do castrado foi a união de três vozes em uma só? É por essa razão que, na única gravação que recebemos de um *castrato*, a do Moreschi, além de uma gama mais ampla de cores e volumes do que os falsetes de hoje, percebemos um embaraçoso mas claro deslizamento entre diferentes registros ou modalidades fonéticas? O que não notamos no mais modesto (em termos de volume e riqueza harmônica), mas mais homogêneo (fazendo parecer chato e incolor) voz de um falsete. [...] No antigo simbolismo de Pitágoras, o hermafrodita é um três: o três, portanto, une a arte de fundir o um e o outro e, da mesma forma, as frequências agudas da voz de soprano aos tons graves da fala masculina. Para os seguidores de Orfeo, o hermafrodita era o começo das coisas e poderia resolver as dicotomias. (FUSSI, 2017, não paginado)

Essas premissas são importantes para entender quem hoje disputa e por que, a herança executiva dos músicos, assim como imaginou o castrado Balatri nas incessantes caricaturas de si mesmo, descrevendo-se como um porco, mais uma vez *animalizado*, desprezado e negado em



vida, ao qual ninguém dispensa cuidados e mimos, mas que adquire valor logo depois de morrer, do qual cada pedaço tem um preço e sobre cuja carne todos avançam.

Interessante é que, graças ao ressurgimento desse repertório, um campo como a música, que tende a se considerar universal e *super partes*, pode ser amplamente questionado sobre questões de gênero e sua performatividade.

O declínio progressivo dos *castrati* começou em meados do século XVIII.

As críticas em direção a suas monstruosidades, sua mutilação inaceitável, seu poder esmagador sobre a música da época, sua suposta homossexualidade e a de seus admiradores, se tornaram cada vez mais insistentes.

A partir de certo momento, os *castrati* começaram a se tornar um dos símbolos da *vergonha pátria*, o emblema da falta de caráter dos italianos e das suas afeminações, em que a afeminação tinha o sentido de frouxidão, atenção excessiva ao interesse pessoal e ausência de atenção ao interesse coletivo e falta de espírito de sacrifício. (CHIAPPINI, 2012)

Então, para encenar as obras barrocas, uma das soluções adotadas pelos intérpretes, uma vez que os músicos emasculados desapareceram, foi de confiar os principais papéis, que eram cobertos antes pelos *castrati*, a mulheres *contralto* ou *mezzosoprano en travesti*, ou confiá-los a homens inteiros que cantavam em falsete.

A outra solução podia ser a de transpor a escrita das partes dos *castrati*, a readaptando para o papel de tenor, algo que alguns musicólogos foram e consideraram sensato, uma vez que grandes compositores da época escreveram sobre os cantores que eles tinham à disposição.

No entanto essa segunda solução é hoje contestada pela maioria dos musicólogos, diretores e regentes, precisamente porque enfraquece o sentido de admiração e ambiguidade de um gênero típico da ópera barroca e é também a menos filologicamente correta, já que no momento em que essas obras foram escritas, quando a produção não podia arcar com o alto custo de um cantor castrado, geralmente recaía sobre uma mulher ou um falsete.

O jogo é, portanto, essencialmente entre as mulheres e os contra tenores, que ganharam um papel de liderança nesse tipo de desempenho, precisamente porque são considerados mais filologicamente adequados para incorporar o fascínio de uma perturbação de gênero.



Estou vendo, também, que há uma espécie de *guerra de gênero* entre cantoras mulheres e cantores homens para capturar os papéis que foram dos *castrati*, e que essa guerra é jogada com as armas da *ambiguidade* vocal e física, além das habilidades interpretativas, brincando com a *admiração* e a *perturbação* no público.

Notado como as cantoras parecem refletir abertamente, mais do que seus colegas, sobre as implicações *queer* dessas suas interpretações, de como este seu interpretar papéis do gênero *oposto* em cena constroem sua maneira de ver o gênero e dizem algo sobre *performatividade* do próprio gênero também na vida de todos em dias.

A *mezzosoprano* italiana Cecilia Bartoli, uma das protagonistas contemporâneas indiscutíveis em todo o mundo na interpretação da habilidade e agilidade típica dos *castrati*, em seu álbum *Sacrificium* (2009), presta homenagem exatamente a esses cantores, aludindo desde o título à sua *perda por ter* e escolhendo uma imagem de capa muito ambígua, uma fotomontagem na qual seu rosto é emprestado a uma antiga estátua romana claramente viril, mas mutilada.

Desde então, Bartoli percorreu essa estrada, até cantar o papel que dá nome ao trabalho de Handel, *Ariodante*, em Salzburgo, em 2017, se apresentando em um longo vestido de mulher e com uma barba esvoaçante, em uma *mise* que muitos compararam a Conchita Wurst, mas que obviamente vem de muito mais longe.

Sarah Connely, importante intérprete de Handel, também *mezzosoprano*, brinca abertamente com a construção do tipo butleriano, na escolha da capa de seu álbum *Heroes and heroines* (2004).

Interpretando seja papéis femininos, seja masculinos, como os *castrati* também o fizeram, Connely é retratada na capa enquanto se espelha como mulher, mas o reflexo que é enviado de volta é da mesma pessoa, porém com uma aparência ferozmente masculina, reflexo este que não olha sua imagem especular feminina, mas fixa o espectador diretamente, com olhos exuberantes.

É interessante que aqueles que escolheram esta imagem tenham feito a parte feminina sonhadora e perdida em sua imagem masculina, quase apaixonada pelo que vê, enquanto a parte masculina a ignora e olha diretamente para quem a assiste.



Outras importantíssimas intérpretes *mezzosoprano* e *contralto* italianas de Rossini e de Handel, como Daniela Barcellona e Sonia Prina, em algumas de suas entrevistas facilmente encontradas na internet, falam claramente do que significou para elas interpretarem papéis masculinos, de como isso as levou a refletir sobre a performatividade do gênero, sobre como descobriram como vestir o masculino e os privilégios que esse vestimento implica.

Alice Coote, a famosíssima *mezzosoprano* britânica, refletiu muito sobre o *gender bender* típico de seu trabalho, ela, que se especializou nos papéis dos heróis barrocos e abordou conscientemente a teoria da construção de gênero e da realidade transexual.

Em 2015, ela deu uma entrevista para o *The Guardian*, corajosamente intitulada “*My life as a man*” (“Minha vida como um homem”), na qual conta que passava várias noites por semana amarrando o peito, se vestindo como um homem, flertando com outras mulheres, enquanto cantava atleticamente músicas elaboradas, sem um microfone e na frente de centenas de pessoas. Se tirarmos a música e as pessoas que a assistiam (talvez não para todos) poderia ser o retrato de uma FtM<sup>14</sup> que gosta de mulheres e que é, obviamente, retribuída.

Coote confessa que fez um trabalho meticuloso de *kinging* de longas décadas, no qual teve que separar a mente do corpo e imaginar-se um gênero diverso, com diferente estrutura, sensações, qualidades e desejos.

Teve que mudar seu jeito de estar no espaço e de se movimentar nele. Ela percebeu que quando canta como homem a qualidade de seu tom e de frasar é diferente de quando ela desempenha papéis femininos. E quando ela termina de trabalhar, tira o figurino e volta para casa e retorna ao seu gênero, se pergunta “é realmente capaz de fazê-lo?”

Mais de uma vez ela conta que entrou no banheiro errado, o dos homens! (Ah, a questão do banheiro, tão presente na vida das pessoas trans).

Como as pessoas em transição devem negociar o nível de feminilidade e masculinidade que desejam aderir, assim ela também, dependendo de seu papel e da produção, escolhe o tipo de homem que quer personificar.

---

<sup>14</sup> N. T.: FtM ou F2M (*Female to Male*) é uma abreviação inglesa que indica um homem trans, uma pessoa que opta por uma transição de seu corpo de feminino para masculino. Em inglês, os termos *transman* ou *trans man* também são usados.



Apesar desse *kinging* consciente, Coote diz que não tolera e não aceita quando um diretor quer que ela use um *packer* sob o figurino, para tornar seu homem mais masculino, considerando o uso de tal prótese muito ofensiva para sua parte masculina.

Em sua experiência, ela se conscientizou de como o *gender bender* sexualiza o cantor, tendo recebido muitas formas de elogios eróticos, especialmente de mulheres e homens *gays*.

No final, Coote se pergunta em que consiste sua feminilidade: quando está só, se define como uma mulher ou como um ser mais neutro? Seu corpo biologicamente feminino pode definir sua identidade?

Depois de duas décadas de *kinging*, Coote sente que está respondendo negativamente, percebendo que a parte mais real de si reside em um espaço não limitado por conceitos binários e que nos torna tanto homens como mulheres. Por isso diz que é um privilégio e um prazer, para ela, sair de seu gênero e deixar a parte neutra de si cantar. (COOTE, 2015)

A mesma propensão para falar sobre travestismo, papéis de gênero, performatividade, transexualidade, eu não encontrei com igual facilidade em intérpretes masculinos.

Embora os *controteneri* sejam conscientes de que são escolhidos para interpretar as obras barrocas também por causa da ambiguidade de gênero que evocam, muitas vezes há uma tendência a silenciar esse aspecto e destacar apenas as qualidades vocais, como se para escapar do fantasma da homossexualidade e da castração: a associação entre a voz aguda no homem e a castração, a não virilidade e a não heterossexualidade, ainda hoje é temida. Não é de se espantar se um *controtenero* profissional me revelar que alguns de seus colegas, durante as turnês internacionais, buscam aparecer com as esposas e filhos para dissipar qualquer dúvida!

Um dos maiores *controteneri* em atividade, Franco Fagioli, respondeu a uma pergunta direta sobre o assunto de como se pode cantar esses heróis barrocos com uma forte dose de androginia e uma voz feminina, dizendo que, quando canta, não pensa na ambiguidade do papel, e que só interpreta, sem nenhum conceito em mente, reiterando uma ideia de música desencarnada e ouvindo apenas a si mesma. Embora ele diga que percebe o efeito perturbador da androginia no público, para ele, apenas a música é importante, e ele fala sobre isso em suas entrevistas sem investigar o gênero, como muitas das suas colegas do sexo feminino fazem. (CHIAPPARA, 2013)





No entanto, sendo um *expert* no repertório, ele sabe muito bem que, no tempo dos *castrati*, a homogeneidade vocal não era tão importante quanto é hoje, o que era percebido com interesse era a diversidade da voz, os incríveis saltos de registro, as famosas três vozes em uma de que fala o fonoaudiólogo Fussi.

E disso, entre outros, Fagioli é um intérprete extraordinário, do que se tem inúmeros exemplos, como na cadência de *Spesso di nubi cinto*, extraído de *Carlo il Calvo*, do maestro Porpora<sup>15</sup>.

Fagioli, entre outras coisas, não gosta de se definir como *controtenore*, mas como um *mezzosoprano* homem, dando um notável salto entre gêneros, já que, desde o século XX até os dias atuais, a *mezzosoprano* deveria ser, intrinsecamente, uma mulher. Além disso, pede aos diretores que façam o esforço de ir além dos gêneros e de escolher homens e mulheres para papéis que foram escritos para mulheres *em travestimento*.

Apesar disso, alguns *controtenori* – ou, como alguns deles preferem, *mezzosoprano* homem ou soprano homem – querem se distanciar do espectro dessa ambiguidade sexual, descrevendo suas vozes relacionadas à infância como uma continuidade nunca interrompida pela mudança vocal, como sua maneira de cantar como quando criança, ou narrando o início da sua carreira como um *falsettista* ligado a uma brincadeira, a uma imitação goliárdica de vozes agudas. Há também aqueles que não hesitam em se declarar descendentes diretos dos *castrati*, devido às peculiaridades físicas que impediram a mudança normal da voz.

E é talvez contra essas afirmações que o médico Gullo ataca, declarando, como vimos, que hoje não há indivíduos que possam pensar em si mesmos como *castrati*.

Radu Marian, por exemplo, sopranista ou soprano homem, se considera um castrado endocrinológico natural, porque, devido a um desarranjo cromossômico particular, não teve a mudança vocal. É interessante que uma condição, geralmente tida como motivo de vergonha, é aqui orgulhosamente ostentada para fins artísticos para reivindicar uma herança dos *castrati*.

Outro talentoso sopranista, Michael Maniaci, diz que teve a mudança vocal por consequência de um nervo paralisado (mas sempre deixa claro que para todo o resto ele é um macho saudabilíssimo).

---

<sup>15</sup> FAGIOLI, F. *Il maestro Porpora*. Accademia Montis Regalis, Alessandro De Marchi, 2014, Nãive.



No entanto, entre os *controteneri* mais jovens encontramos exemplos como Kangmin Justin Kim, dotado de uma extraordinária androginia que, ao contrário, joga abertamente com a troca de gêneros, dando origem àquelas transformações ao quadrado tão amadas pelo público barroco.

Realmente, construindo o personagem de Kimchilia Bartoli e enviando vídeos para o YouTube, onde ele ironiza sobre as interpretações de Cecilia Bartoli cantando com maestria uma ária de agilidade, parece fechar o círculo, em um hilariante jogo de espelhos.

Mas o mundo pantanoso da ópera está lentamente se abrindo também para aqueles que os gêneros lhes atravessaram mesmo na vida real.

Emily di Salvo, por exemplo, foi a primeira mulher transexual a ser admitida em um conservatório italiano, em 2007, em Lecce.

Excluída na primeira tentativa porque não saberia como classificá-la, com voz de barítono e apresentação feminina, ela foi admitida três anos depois, apresentando-se dessa vez com voz de *controtenore* (e, portanto, mais classificável).

A história de Holden Madagame também é muito interessante, ela que mudou de mulher para homem, de soprano para tenor, e que está construindo uma promissora carreira como cantor de ópera, fazendo do seu trabalho uma maneira de reivindicar pelos direitos das pessoas trans.

Um exemplo de uma cantora de ópera transgênero estabelecida internacionalmente, é a americana Tona Brown, *mezzosoprano* e violinista, ela foi a primeira mulher negra transgênero a se apresentar, em 2014, no prestigioso Carnegie Hall.

Não é certo, contudo, que o legado dos cantores castrados do período barroco deva necessariamente ser compartilhado entre os expoentes do registro *aulico* da música clássica e não deva ser procurado, também, entre a música *pop*.

Os *castrati* eram de fato fenômenos muito populares em seu tempo, mesmo se relacionados à ideologia da classe dominante.

Ernesto Tomasini, cantor de cabaré que canta explorando uma extensão de três oitavas e utilizando todas as cores de sua voz, natural de Palermo, mas que emigrou para Londres faz vinte anos, é um *performer* mundialmente famoso, compara o teatro do século XVIII, onde as pessoas



iam para ouvir as estrelas do momento, mas também para comer, conversar, brincar, ao cabaré de hoje, e se considera ligado à figura do *castrato*, mas um *castrato* de nível profissional inferior daqueles que se diz que acabaram cantando nos bordéis. Sua voz aguda, no entanto, quer ser ao mesmo tempo a reivindicação de pertencer ao masculino: para ele, o falsete é uma voz absolutamente masculina, que dá a possibilidade de interpretar uma masculinidade alternativa àquela do estereótipo do homem agressivo e testosterônico.

Muitas vezes questionado sobre a herança dos *castrati*, ele também indica, ao lado dos modernos *controtenori*, os expoentes da música pop, que vão desde Sylvestler – que usou a ambiguidade da voz aguda em um homem para afirmar reivindicações, por meio da música disco, para pessoas LGBTQI – a Michael Jackson, um *divo* da corporeidade estranha como os *castrati* e amigo, tal como eles, de governantes e poderosos.

Nessa exposição que poderia ser interminável, eu gostaria de concluir recordando uma figura que levou a ideia do *castrato* como uma voz alienante ao extremo, foi Klaus Nomi (Klaus Sperber), *falsettista*, *performer* e cantor de música *synth-pop*. Em 1981, ele criou uma interpretação inesquecível de uma ária de Purcell, *The Cold*, tornando-o famoso também para o público *pop*, uma ária que foi escrita para baixo-barítono, mas que Klaus transportou perfeitamente para o agudo registro de falsete e com o qual nos levou, “no mundo abstrato dos *falsettisti*, do anarquismo performativo de um pequeno robô assexuado, cantando um crepuscular pós-rococó”. (DI VINCENZO, 2014, p. 73)

---

## Referências

- AMIANO, M. (ed.). *Storie*. Milano: Mondadori, 2001. v. 3.
- BALATRI, F. *I frutti del mondo*. Palermo: Sandron, 1921.
- BEGHELLI, M. Erotismo canoro. *Il saggatore musicale*, Bologna, v. 7, n. 1, p. 123-136, 2000.
- BOTTEGHI, E. Cantanti castrati: macchine canore e chimere animali. *Liberazioni: Rivista di Critica Antispecista*, Vicenza, v. 31, p. 71-75, 2017.
- BURNEY, C. *Viaggio musicale in Italia*. Torino: EDT, 1987.
- CASANOVA, G. *Histoire de ma vie*. Wiesbaden: Brockhaus, 1960.
- CHIAPPARA, I. Entrevista a Franco Fagioli. *La Sala del Cembalo del Caro Sassone*, [s. l.], 2013. Disponível em: <http://bit.ly/3acW8Vv>. Acesso em: 10 jun. 2018.
- CHIAPPINI, S. *Folli, sonnanbule e sartine: la voce femminile nell'Ottocento italiano*. Firenze: Le Lettere, 2006.



- CHIAPPINI, S. Voce, Eroritsmo e identità sessuale dall'opera al pop. *Hevelius Edizioni*, Dissonanze, Roma, nov. 2012. Disponível em: <http://bit.ly/2Uv6Hwv>. Acesso em: 10 jun. 2018.
- COOTE, A. My life as a man. *The Guardian*, Manchester, 13 maio 2015.
- DAOLMI, D.; SENICI, E. L' omossexualità è un modo di cantare. Contributo queer all'indagine sull'opera in musica. *Il Saggiatore musicale*, Bologna, v. 7, n. 1, p. 137-178, 2000.
- DI VINCENZO, M. *Sesso, droga e rocò: storia del falsetto dai castrati all'heavy metal*. Milano: Arcana, 2014.
- FELDMAN, M. *The Castrato: reflections on nature and kinds*. Oakland: University of California Press, 2015.
- FINUCCI, V. *The manly masquerade: masculinity, paternity, and castration in the Italian Renaissance*. Durham: Duke University Press, 2003.
- FREITAS, R. The eroticism of emasculation: confronting Baroque body of the castrato. *Journal of Musicology*, Berkeley, v. 20, n. 2, p. 196-249, 2003.
- FREITAS, R. *Vita di un castrato*. Atto Melani tra politica, mecenatismo e musica, Pisa: ETS, 2009.
- FREITAS, R. *Portrait of a castrato*: Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2015.
- FUSSI, F. Fisiologia dei registri della voce cantata. In: FUSSI, F. (org.). *La voce del cantante: saggi di foniatra artistica*. Torino: Omega, 2000.
- FUSSI, F. Falsettisti e castrati. *Franco Fussi*, [s. l.], 2017. Disponível em: <http://bit.ly/2QoGpe4>. Acesso em: 10 jun. 2018.
- GULLO, G. I castrati tra mito e scienza. In: SULLE ORME DI CUSANINO. Filottrano: Luglio, 2015. p. 11-19. Disponível em: <http://bit.ly/2xMSyCV>. Acesso em: 10 jun. 2018.
- LA BELLA, A. *I castrati di Dio: storia degli evirati cantori*. Valentano: Scipioni, 1995.
- MARTINI, G. B. *Carteggio inedito del P. Giambattista Martini coi più celebri musicisti del suo tempo*. Bologna: Zanichelli, 1888.
- METASTASIO, P. *Opere di Pietro Metastasio*. Milano: Mondadori, 1954. v. 5.
- MILLER, F. F. *The Mechanical song: woman voice and artificial in nineteenth-century French narrative*. Palo Alto: Stanford University Press, 1995.
- MORMILE, A. *Controtenori: la rinascita dei "nuovi angeli" nella prassi esecutiva barocca*. Varese: Zecchini, 2010.
- POIZAT, M. *L'Opéra, ou le Cri de l'Ange: essai sur la jouissance de l'amateur d'opera*. Paris: Métailié, 1986.
- ROSSELLI, J. The castrati as a Professional Group and Social Phenomenon, 1550-1850. *Acta Musicologica*, Basel, v. 60, n. 2, p. 143-179, 1988.
- SCARLINI, L. *Lustrini per il regno dei cieli*. Torino: Bollati Boringhieri, 2008.
- SOLE, G. *Castrati e cicisbei: ideologia e moda nel Settecento italiano*. Rubbettino: Soveria Mannelli, 2008.
- TALMELLI, R. *Ermafrodite armoniche: il contralto nell'Ottocento*. Varese: Zecchini, 2011.

